



## Cahiers d'études italiennes

4 | 2006

**FILIGRANA**

Pétrarque et le pétrarquisme

---

# La mémoire du *Canzoniere* dans les *Rime* de Michel-Ange

Serge Stolf

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/618>

DOI : 10.4000/cei.618

ISSN : 2260-779X

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2006

Pagination : 73-98

ISBN : 978-2-84310-081-9

ISSN : 1770-9571

### Référence électronique

Serge Stolf, « La mémoire du *Canzoniere* dans les *Rime* de Michel-Ange », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 15 octobre 2007, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cei/618> ; DOI : 10.4000/cei.618

---

## LA MÉMOIRE DU *CANZONIERE* DANS LES *RIME* DE MICHEL-ANGE

Serge Stolf

Université Stendhal Grenoble 3

La lecture des *Rime* de Michel-Ange réserve bien des obstacles, liés le plus souvent à l'interprétation de passages obscurs (en témoignent les abondantes paraphrases accompagnant les éditions du texte), mais elle présente également, et inévitablement, le problème de la mémoire poétique dont le réseau est aussi peu perméable que peut l'être celui de l'intertextualité.

Le lecteur familier de Pétrarque retrouvera dans les *Rime* tel ou tel accent, telle métaphore du *Canzoniere* de Pétrarque, et, quand sa mémoire hésitera, les notes pourvoiront ponctuellement à cette défaillance. Si l'on ajoute que les études de Ferrero<sup>1</sup>, de Girardi<sup>2</sup> et d'autres critiques<sup>3</sup> ont déjà abordé la question du pétrarquisme de Michel-Ange – nous y viendrons dans un instant –, il semblera a priori redondant d'aborder à nouveau ce sujet.

Mais si les *Rime* participent bien du pétrarquisme, celui-ci renvoie d'abord à un rapport singulier avec un modèle poétique, est condition d'une réceptivité personnelle, relativisant la fidélité plus ou moins nécessaire à l'imitation. Il est bien difficile, par exemple, de savoir quelle place a pu faire Michel-Ange, en matière de pétrarquisme, aux normes proposées par Bembo et si même cette question l'intéressait. De ce point de vue, nous ne pouvons qu'essayer de repérer, dans l'écriture des *Rime*, les affleurements de cette mémoire du *Canzoniere*<sup>4</sup> et d'en évaluer, de manière

1. Giuseppe Guido FERRERO, *Il petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo*, Turin, Edizioni de «l'Erma», 1935.

2. Enzo Noè GIRARDI, *Il petrarchismo di Michelangelo e la tradizione lirica toscana*, in IDEM, *Studi su Michelangelo scrittore*, Florence, Olschki, 1974, p. 77-112.

3. Luigi BALDACCI, *Lineamenti della poesia di Michelangelo*, in IDEM, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padoue, Liviana, 1974, p. 249-267.

4. De la poésie en langue vulgaire de Pétrarque, on constate chez Michel-Ange une faible présence, qu'il faudrait mieux évaluer, des *Trionfi*.

punctuelle, la valeur effective d'imitation, ou d'émergence résiduelle, ou encore de mise à distance. Le fait que l'activité poétique de Michel-Ange, au regard de celle primordiale du sculpteur et du peintre, reste marginale, ne met pas en cause son « amateurisme » qu'il partage avec d'autres poètes de son temps, tombés, contrairement à lui, dans l'oubli.

Par ailleurs, il faut se demander si cette mémoire n'affecte qu'un jeu stylistique plus ou moins habile, ou si elle suppose un rapprochement d'ordre psychologique et existentiel entre le poète des *Rime* et celui du *Canzoniere*. En effet, au-delà du rapport entretenu par le lecteur Michel-Ange avec tel vers ou poème de Pétrarque, dont la résonance parvient jusque dans le tissu stylistique des *Rime*, il existe celui qu'il entretient avec le *Canzoniere* tout entier, avec un *je* (et un *jeu*) poétique auquel, poète, il se mesure par quelque endroit.

Il est bon de produire, comme observation liminaire sur l'activité poétique de Michel-Ange, ces témoignages d'Ascanio Condivi, qui l'a personnellement connu et, sur ce point, donne des renseignements moins succincts et plus précis que ceux de Vasari dans l'édition des *Vite* de 1550 <sup>5</sup>:

Se ne stette alquanto tempo quasi senza far niuna cosa in tal arte, dandosi alla lezione de' poeti ed oratori volgari ed a far sonetti per suo diletto <sup>6</sup>.

E sì come s'è molto diletto de' ragionamenti degli uomini dotti, così ha preso piacere della lezione degli scrittori tanto di prosa che di versi, tra' quali ha specialmente ammirato Dante, diletto del mirabil ingegno di quell'uomo, qual'egli ha quasi tutto a mente, avengaché non men forse tenga del Petrarca; e non solamente si è diletto di leggerli, ma di comporre anco talvolta, come si vede per alcuni sonetti, che si trovano de' suoi, che danno bonissimo saggio della grande invenzione e giudizio suo, e sopra alcuni di essi son fuori certi Discorsi e Considerazioni del Varchi. Ma a questo ha atteso più per suo diletto, che perchè egli ne faccia professione, sempre se stesso abbassando, ed accusando in queste cose la ignoranza sua <sup>7</sup>.

5. Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* [1550], a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Turin, Einaudi, 1986, vol. II, p. 909: «leggansi le bellissime canzoni e gli stupendi suoi sonetti, gravemente composti, sopra i quali i più celebrati ingegni musici e poeti hanno fatto canti, e molti dotti le hanno comentate e lette pubblicamente».

6. Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti* [1553], Milan, Rizzoli, 1964, chap. XIX: «Il demeura quelque temps presque inactif en ce domaine [la sculpture], se consacrant à la lecture des poètes en langue vulgaire et à la composition de sonnets pour son plaisir».

7. *Vita di Michelangelo*..., cit., chap. LVI: «De même qu'il s'est beaucoup plu à écouter les propos des hommes savants, de même il s'est délecté à lire prosateurs et versificateurs, avec une particulière admiration pour Dante, séduit par l'admirable génie de cet homme qu'il connaît presque entièrement par cœur, bien qu'il n'ait sans doute pas eu moins d'intérêt pour Pétrarque; et il a pris plaisir non seulement à les lire, mais aussi parfois à composer lui-même, comme on le voit par quelques-uns de ses sonnets qui donnent un excellent aperçu de sa grande capacité d'invention et

Appréciations intéressantes à plus d'un titre : les deux citations établissent un rapport entre le plaisir de la lecture chez Michel-Ange et sa pratique de l'écriture poétique. Il semble bien que la première stimule la seconde, et ce d'autant mieux que Michel-Ange, pour qui Dante et Pétrarque sont les poètes nourriciers, semble y avoir puisé un goût très sûr, et une capacité d'invention qui font de lui un poète certes amateur, mais amateur éclairé. En insistant sur la seule motivation apparente de cette activité, le plaisir, Condivi met d'autant plus en valeur les qualités d'un poète original par le contenu et par le jugement, mais formé par la lecture des deux grands noms de la poésie toscane.

Il en dit beaucoup plus sur l'admiration de Michel-Ange pour Dante, que sur son non moindre intérêt pour Pétrarque, mais il n'a pas à nous en dire davantage, puisqu'il écrit une biographie. En outre, sa connaissance de la poésie de Michel-Ange se limitait à ce qui en circulait dans le public, c'est-à-dire peu de choses, et sa référence aux *Lezioni* de Varchi est imprécise quant à l'objet de l'un de ces commentaires (le sonnet *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, et non « certains » sonnets) : il met en valeur, dans l'homme Michel-Ange, la pluralité du génie qui le fait fréquenter, à ses moments perdus, d'autres géants comme lui.

À propos de la relation si familière de Michel-Ange avec Dante dont parle Condivi, nous pensons à la réputation de grand connaisseur de Dante qu'attribue Donato Giannotti à l'artiste, dans ses *Dialogi*. La plupart des critiques notent la présence de cette autre mémoire dans les *Rime*<sup>8</sup>. E.N. Girardi, tout en précisant que Michel-Ange emprunte à Dante l'essentiel des concepts d'ordre intellectuel et métaphysique, souligne la totale différence de structures logiques entre la poésie des *Rime* et celle du poète de la *Commedia*, et considère que la continuité structurelle et thématique avec Pétrarque est beaucoup plus probante<sup>9</sup>, même s'il

de son goût : sur certains d'entre eux, ont paru des Discours et des Considérations de Varchi. Mais il s'est adonné à cette activité par plaisir, et non en professionnel, montrant toujours de l'humilité et accusant son ignorance en ce genre de choses ».

8. Voir Glauco CAMBON, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura* [1985], Turin, Einaudi, 1991, p. 101-103. Cambon relève des citations de Dante omises par Robert J. CLEMENTS, *The Poetry of Michelangelo*, New York, New York University Press, 1965, et par GIRARDI, *Studi...*, cit., dans divers passages des *Rime*. Il conclut cependant : « nell'insieme Girardi ha ragione a pensare che la dipendenza di Michelangelo da Petrarca sia più forte, vista la somiglianza metrica, mentre Dante opera come modello in maniera necessariamente meno preponderante. Tuttavia, fu anche l'affinità caratteriale di Michelangelo per Dante ad impedire che la sua poesia cadesse nella trappola di un angusto petrarchismo » (p. 103, n. 39).

9. GIRARDI, *Studi...*, cit., p. 100 : « Dante fornisce termini e concetti, ma non il metodo per organizzarli », et p. 101 : « il Petrarca offre spesso le strutture portanti, le linee costruttive fondamentali ». Foscolo, après un premier jugement assez sévère sur Michel-Ange, corrigea cette

relève des différences de fond nombreuses. On constate également que Michel-Ange consacre deux sonnets à Dante (248 et 250)<sup>10</sup>, mais aucun à Pétrarque. Cela ne prouve rien, sinon l'affinité morale de l'artiste avec un poète révélateur de vérité (248, 4: « per dar di tutto il vero lume a noi »), dont l'inconfort du destin lui fait sentir la proximité spirituelle<sup>11</sup>. Pour lui, Dante est l'explorateur de réalités supraterrrestres, et Pétrarque serait plutôt explorateur de réalités terrestres, tourments de l'amour et contradictions du cœur humain. Girardi a raison de dire que Michel-Ange puise largement aux formes et structures de la poésie de Pétrarque, contre ceux qui pensent que l'expérience poétique de Michel-Ange voisine celle du sculpteur, comme s'il écrivait à coups de burin<sup>12</sup>. On peut se demander si ces structures, ces formes, ces thèmes sont toujours investis des mêmes réalités psychologiques et morales, si une contamination avec la mémoire dantesque ne contribue pas à infléchir la portée de la mémoire du *Canzoniere*. Girardi montre, en s'appuyant sur les fragments 13 et 31, que Michel-Ange a commencé par transcrire des strophes de Pétrarque, en y apportant quelques changements formels<sup>13</sup>. Cette analyse illustre et confirme ce qui était implicitement suggéré dans le premier passage cité de Condivi: la relation qui conjugue la lecture à l'activité poétique de Michel-Ange. Timides transcriptions d'abord, puis émancipation progressive des modèles.

Il est une dernière remarque liminaire qu'il convient de faire au seuil de cette brève étude sur la mémoire du *Canzoniere*. Il faut inévitablement situer la poésie de Michel-Ange dans la production et dans la culture poétiques du XVI<sup>e</sup> où la question du pétrarquisme se pose avec toute l'autorité et la légitimation que lui confère Pietro Bembo.

impression, dans un article de 1826: « tra i continuatori del Petrarca se n'è forse mostrato il più vero e il più degno, quello che seppe penetrare più profondamente ed esprimere in modo più chiaro le troppo sublimi immagini di quel gran maestro della toscana rima » (Ugo FOSCOLO, *Saggi e discorsi critici* (Edizione nazionale delle opere, vol. X), a cura di Cesare Foligno, Florence, Le Monnier, 1953, p. 495).

10. Toutes nos références au texte des *Rime* sont empruntées à l'édition la plus récente: MICHELANGELO, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milan, Mondadori, 1998. Cette édition respecte la « chronologie » des poèmes établie par E.N. Girardi (MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, Bari, Laterza, 1960), mais accueille dans son appareil de notes d'autres points de vue critiques sur cette question épineuse.

11. MICHELANGELO, *Rime* 248, v. 4: « pour nous donner la vraie lumière sur toutes choses », et v. 11-13: « Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato, / per l'aspro esilio suo, co' la virtute, / dare' del mondo il più felice stato ».

12. Voir, par exemple, Valerio MARIANI, *Poesia di Michelangelo*, Rome, Fratelli Palombi, 1941.

13. GIRARDI, *Studi...*, cit., p. 48-50.

Tout d'abord, on peut rappeler, bien que ces vers soient très connus, que le premier jugement critique mettant la poésie de Michel-Ange en rapport avec le pétrarquisme provient de Francesco Berni. En effet, dans son *Capitolo a fra Battista del Piombo* (1534), Berni écrit :

Io dico di Michel Agnol Buonarroti  
[...]  
Ho visto qualche sua composizione:  
Son ignorante, e pur direi d'avelle  
Lette tutte nel mezzo di Platone.  
Sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle:  
Tacete unquanco, pallide viole  
E liquidi cristalli e fiere snelle;  
E' dice cose, e voi dite parole:<sup>14</sup>

Cet éloge valut à Berni, de la part de Michel-Ange, un *capitolo* adressé au même Sebastiano del Piombo, plein de verve et confirmant cette causticité que l'on rencontre en plusieurs endroits dans les *Rime* (85: *Com'io ebbi la vostra, signor mio*). On ne sait pas quelles compositions avait pu lire Berni (peut-être quelques sonnets d'inspiration néoplatonicienne, comme le laisse supposer la référence à Platon), ni même quelle valeur de sérieux il faut attribuer à ces éloges. Berni, en louant le contenu de cette poésie, une poésie de la substance (mais quelle substance?), l'oppose à la vacuité des imitateurs («lui, dit des choses, et vous, vous dites des mots»). Il s'agit d'un jugement polémique visant la «désémantisation» du vocabulaire, l'aspect purement formel et verbeux des poètes qui pétrarquisent. La critique d'inspiration classique, en forçant le jugement de Berni, va considérer Michel-Ange comme l'inventeur de fortes pensées plutôt que de beaux vers<sup>15</sup>. Or, Michel-Ange est aussi (quelle tautologie!) un poète des mots.

Ensuite, il convient de résumer brièvement ce qu'apporte le pétrarquisme tel que le conçoit Bembo. Quand, en 1525, il fait paraître ses *Prose della volgar lingua*, puis ses *Rime* (1530), il propose Pétrarque comme le modèle poétique exclusif à imiter. D'abord, dans une perspective technique et linguistique, comme imitation de style: le choix des mots (au nom de la pureté lexicale, de l'idéal du monolinguisme qui rejette tout

14. Francesco BERNI, *Rime burlesche*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milan, Rizzoli, 1991, v. 10, v. 25-31: «Je parle de Michel-Ange Buonarroti [...] / J'ai vu quelques-unes de ses compositions: / je suis ignorant, et pourtant je dirais les avoir / toutes lues dans les œuvres de Platon; / aussi est-il un nouvel Apollon et un nouvel Apelle: / taisez-vous, «oncques», «pâles violettes», / «ondes cristallines» et «agiles daines»: / lui, dit des choses, et vous, des mots».

15. Ferrero, dans l'étude déjà citée (*Il petrarchismo del Bembo...*, p. 93) conclut, après de fines observations sur la poésie de Michel-Ange, par ce jugement: «l'opera sua poetica difetta di stile».

écart, de leur musicalité), la syntaxe privilégiant la fluidité de la ligne mélodique, les symétries, les éléments binaires, ainsi que les métaphores contrôlées et un symbolisme qui puise exclusivement à celui du modèle. Il en ressort une tonalité éloquente, alliant le charme à la noblesse du style. Ensuite, dans une perspective d'imitation intégrale, Pétrarque présente le modèle d'une rhétorique des contenus psychologiques: manuel de la science d'amour, le *Canzoniere* est vu aussi comme une biographie, une aventure spirituelle et exemplaire qui, de l'aliénation de l'amour, conduit, par une réflexion sur la mort, à Dieu<sup>16</sup>. Dans ses aspects les plus délétères, le pétrarquisme aboutit à une cristallisation du thème érotique et du langage métaphorique, et à une complaisance pour la dialectique psychologique dont le sonnet 134 (*Pace non trovo e non ò da far guerra*) du *Canzoniere* constitue presque un paradigme, dans ses aspects parfois paradoxaux, exploités par Laurent de Médicis dans son *Canzoniere* (xv: *Io seguo con disio quel più mi spiace*).

Dans le pétrarquisme tel que le formule Bembo, apparaît une tendance extrémiste du principe d'imitation, ce qu'on appelle le maniérisme qui, à l'intérieur du code, exerce la *maniera*: le principe ludique de l'imitation est exploité au maximum, on joue sur les combinaisons possibles, sur le mécanisme et non sur le sémantisme, on parvient à altérer le dispositif syntaxique par des dissymétries, on introduit des métaphores plus risquées, on ajoute au thème érotique des thèmes d'inspiration néo-platonicienne<sup>17</sup>. Le pétrarquisme contient donc aussi un principe dissolvant de ses propres codes.

On ne sait pas ce que Michel-Ange avait pu lire de Bembo, ni même s'il l'avait lu avec intérêt. Il faut attendre la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pour voir

16. BALDACCI, *Il petrarchismo italiano...*, cit., p. 50-51: «Ci si rivolse dunque al Petrarca nel segno delle coincidenze spirituali che il Cinquecento riconobbe del *Canzoniere* e che [...] si potranno facilmente ammettere individuando appunto nel Petrarca l'esponente di una tradizione cristiana che, oltre ogni compromesso platonico, assicurava il più certo sfocio alle esigenze spirituali del secolo, garantendo ad un tempo pienamente il senso d'arte dell'umanesimo. Tale aspetto che potremmo chiamare dell'*imitatio vitae*, allato a quello dell'*imitatio stili*, appare generalmente trascurato o ignorato, mentre esso ha un'importanza grandissima nella storia del petrarchismo».

17. Voir *Antologia della poesia italiana. Cinquecento*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Turin, Einaudi, 2001, p. 209-210: «il manierismo [...] è invece una riformulazione radicale [del petrarchismo], ma in termini, tutto sommato, già previsti dal codice. Esercitare la «maniera» significa alterare, ma senza romperli, i dispositivi dell'*ordo* per un lessico meno condizionato dal vocabolario petrarchesco, per dissimmetrie logico-sintattiche e logico-strofiche insistenti, per un metaforismo più spinto e avventuroso. [...] la «maniera» è implicita nel *ludus* imitativo stesso, un gioco tendenzialmente autoreferenziale, indifferente, cioè, ad una vera responsabilità semantica che non sia il meccanismo, spesso meramente automatico, dell'aggregazione e incastro di tessere e di formule date».

publier des recueils poétiques inspirés par le pétrarquisme de Bembo, mais il est difficile d'isoler la poésie de Michel-Ange d'une pratique totalement indemne de contaminations avec les goûts ou les tendances de son époque, et de n'y pas voir non plus une forme d'aventurisme de l'écriture qui la met au-dessus de la production souvent conventionnelle du pétrarquisme de son temps. Ce qui l'en distingue est probablement ce qui devrait retenir l'attention, afin de ne pas enfermer Michel-Ange dans la bulle solitaire du poète marginal et génial.

Venons-en maintenant au bref examen comparatif que nous nous sommes proposé. Une première observation concerne le fait, important, que le recueil publié sous le titre de *Rime* par Girardi (et avant lui par Guasti et Frey)<sup>18</sup> rassemble des poèmes et des fragments selon la chronologie probable, mais dans bien des cas hypothétique, de leur composition. Peu de poèmes de Michel-Ange ont été publiés de son vivant, quelques-uns furent mis en musique, d'aucuns circulèrent dans des cercles restreints. Rien ne nous autorise à supposer avec certitude qu'il ait envisagé la réunion de ses poèmes en un recueil organisé, même si des hypothèses dans ce sens ont été émises à propos des quelques 89 poèmes mis au net avec l'aide de Luigi del Riccio et de Donato Giannotti dans les années 1542-1546, quant à un projet de publication finalement écarté pour des raisons qu'on ignore<sup>19</sup>. Si Michel-Ange y avait songé, il aurait alors sélectionné essentiellement des madrigaux, et, pour le contenu, des poèmes d'amour regroupant quelques sonnets à Tommaso Cavalieri, mais dont l'inspiration se présente comme presque entièrement féminine. Ils s'adressent en effet pour les uns, avec plus ou moins de certitude, à Vittoria Colonna, pour les autres à une femme qu'il est convenu de désigner comme la «donna bella e crudele», et dont on a lieu de penser, en l'absence de références historiques sérieuses, qu'il s'agit d'une pure convention littéraire<sup>20</sup>. En admettant qu'il existât chez Michel-Ange un investissement réel dans l'ordonnancement d'un recueil, celui-ci eût pré-

18. *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto*, cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Florence, Le Monnier, 1863; *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, herausgegeben von Carl Frey, Berlin, Grote, 1897.

19. GIRARDI, *Studi...*, cit., p. 40: «un centinaio di rime che i manoscritti ci conservano accuratamente corrette, copiate e numerate, sì da far supporre come cosa molto probabile che Michelangiolo intendesse preparare una stampa delle cose ritenute migliori».

20. Opinion exprimée par CLEMENTS, *The poetry of Michelangelo...*, cit., p. 206: «a purely traditional exercise».



senté une inspiration amoureuse sous le double signe de la femme, chemin d'élévation spirituelle :

Tanto sopra me stesso  
mi fai, donna, salire,  
[...]  
se dal ciel n'è concesso  
ascender col mortale in paradiso ? <sup>21</sup>

et de la femme insensible, épreuve contradictoire de joie et tourment pour l'amant :

Nel mie 'rdente desio,  
Coste'pur mi trastulla,  
Di fuor pietosa e nel cor aspra e fera<sup>22</sup>.

Cette double articulation n'est pas sans rappeler les aspects tour à tour changeants sous lesquels, dans le *Canzoniere*, apparaît le personnage de Laure : tantôt beauté angélique et insensible (« Aspro core et selvaggio et cruda voglia / in dolce, humile, angelica figura ») <sup>23</sup>, tantôt figure céleste et lumineuse (« Gentil mia donna, i' veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce<sup>24</sup> »). On y trouve une articulation de l'érotisme et de l'amour spiritualisé qui, dans ses grandes lignes, pourrait avoir sa source poétique dans le *Canzoniere*. Mais, encore une fois, il n'existe aucun élément sérieux étayant l'hypothèse d'un recueil et encore moins de son organisation éventuelle.

En revanche, s'il est possible de repérer dans les *Rime*, à l'intérieur de la nébuleuse thématique de l'amour, trois groupes de poèmes identifiables par leurs destinataires réels ou supposés – Tommaso Cavalieri, Vittoria Colonna, la femme « belle et cruelle » –, on peut difficilement en voir émerger une « histoire » comme celle de Francesco et de Laure, une histoire exemplaire marquée et scandée par une narration. Ainsi, se pose le problème de l'autobiographie telle qu'elle s'organise poétiquement dans le *Canzoniere* et dans les *Rime*. Dans une progression de type narratif, le recueil de Pétrarque construit une autobiographie idéale. Celle-ci le

21. *Rime* 154, 1-2 et 9-10 : « femme, tu me fais m'élever / si haut au-dessus de moi-même, [...] s'il nous est permis / de monter au paradis avec notre corps de mortels ».

22. *Rime* 169, 1-3 : « Dans mon ardent désir, / celle-ci ne cesse de se jouer de moi, / au dehors charitable et dans son cœur dure et cruelle ».

23. *Canzoniere* 265, 1-2 : « Cœur dur et sauvage et cruel vouloir / dans une figure douce, humble, angélique ». Nous citons le *Canzoniere* d'après Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milan, Mondadori, 1996.

24. *Canzoniere* 72, 1-3 : « Ô ma gente dame, je vois / dans le mouvement de vos yeux une douce lueur / qui me montre la voie qui mène au ciel ».

conduit de l'aliénation de l'amour-passion à une conversion où il aspire à résoudre en Dieu seul ses contradictions humaines. Le parcours autobiographique des *Rime* apparaît naturellement centrifuge, et il est intéressant de remarquer qu'il comporte bon nombre de compositions excluant l'éventuel dessein d'une construction autobiographique idéale. L'emploi de formes poétiques et métriques, comme le *capitolo* ou le sonnet *caudato*, étrangères au *Canzoniere*, coïncident avec des contenus relevant d'une veine comique, et, pour les autoportraits, de la dérision, voire du grotesque. Elles correspondent à des expressions d'«humeur», et ressortissent, d'un point de vue formel, à des tendances centrifuges, désolidarisant l'expérience poétique d'un itinéraire humain exemplaire, s'interdisant d'une certaine manière cette *imitatio vitae* que l'on a indiquée comme une des composantes du pétrarquisme contemporain de Michel-Ange.

Nous aborderons tout d'abord la mémoire du *Canzoniere* dans ce qu'elle a de plus immédiatement visible, à savoir le lexique, les images, les rimes. Il n'est pas question d'inventorier ces emprunts, mais d'examiner à travers quelques exemples l'émergence de cette mémoire dans le tissu de l'écriture poétique.

Nous pouvons examiner le poème 22 des *Rime* (*Che fie di me? che vo' tu far di nuovo*). Il s'agit d'une *canzone*, forme non seulement exceptionnelle chez Michel-Ange, mais altérée dans l'emploi de ses strophes d'inégale longueur. L'*incipit* rappelle celui de la *canzone* 268 du *Canzoniere* (*Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*), lequel est repris presque littéralement au début de la quatrième strophe du poème de Michel-Ange (v. 38 : « Che poss'io più? che debb'io? »). Le choix de la même forme poétique, du même mouvement interrogatif vers le même destinataire (« Amore ») semble indiquer le poème 268 du *Canzoniere* comme l'une des sources possibles. Mais, à un examen plus attentif, on s'aperçoit que c'est le groupe de poèmes 268-273 du *Canzoniere* qui paraît être la mémoire la plus lisible du poème de Michel-Ange. On peut comparer brièvement :

- les *incipit*: *Canzoniere* 273 : « Che fai? che pensi? » - *Rime* 22 : « Che fie di me? » ;
- les images et les métaphores : *Canzoniere* 271, 10-11 : « i' sarei preso et arso, / tanto più quanto son men verde legno » – *Rime* 22, 1-2 : « che vo' tu far di nuovo / d'un arso legno » ; *Canzoniere* 271, 1 : « L'ardente nodo » – *Rime* 22, 7 : « l'ardente foco » ;
- les groupes binaires : *Canzoniere* 271, 14 : « forza né 'ngegno » – *Rime* 22, 41 : « qual forza o qual ingegno » ;

– les rimes: *Canzoniere* 269, 10/12: «l'alma trista» / «in vista» – *Rime* 22, 29/33 «s'attrista» / «in vista».

Il faut ajouter les affinités thématiques (l'association de l'amour et de la mort, par exemple) qui rapprochent le poème de Michel-Ange et ceux de Pétrarque cités précédemment.

Dans la mémoire des images du *Canzoniere*, il est intéressant d'observer comment certaines d'entre elles tendent à se cristalliser dans les *Rime*. C'est le cas du sonnet 285, *Giunto è già 'l corso della vita mia*. Le premier quatrain est occupé par une métaphore traditionnelle: la vie est une navigation périlleuse («Giunto è già 'l corso della vita mia / con tempestoso mar, per fragil barca, / al comun porto<sup>25</sup>»). Elle n'apparaît précédemment qu'à deux reprises, dans le poème 45 (v. 13: «la navicella mia») et dans la *sestina* 70 (v. 6: «qual vano legno gira a 'tutti e venti») dans lesquels, à vrai dire, elle est plus suggérée que développée, contrairement au sonnet 285. Or, cette métaphore, très présente chez Pétrarque, ne va véritablement s'inscrire dans l'imaginaire poétique de Michel-Ange que tardivement, lorsqu'il compose le sonnet 285 dont la rédaction s'échelonne sur les deux années 1552-1554, et qu'il réutilise dans le sonnet 290, au cours de ces mêmes années de vieillesse. Qu'est-ce à dire, sinon que la mémoire du *Canzoniere* surgit à un moment particulièrement significatif de l'existence de Michel-Ange, celui où la perspective de la mort se fait plus réelle et lui fait mesurer l'existence écoulée comme une longue et difficile navigation. Pour cela, il rassemble et condense en une image particulièrement sensible celles qui circulent dans plusieurs compositions du *Canzoniere* – 132 (v. 10-11: «Fra sì contrari venti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo<sup>26</sup>»), 177, 189 (v. 1-2 «Passa la nave mia colma d'oblio/per aspro mare<sup>27</sup>»), 235 (v. 7: «la debile mia barcha»), 272, 277 (v. 6-7: «mia vita [...] / stanca senza governo in mar<sup>28</sup>») – où elles constituent le plus souvent une allégorie distribuée sur l'ensemble du sonnet. Michel-Ange se souvient particulièrement des rimes du sonnet 235 («varcha / monarcha / carcha / barcha») à partir desquelles il est probable qu'il construise son propre sonnet, mais il se désintéresse de l'allégorie pour ne retenir que les éléments pertinents à la signification symbolique. Ainsi, ces

25. V. 1-3: «Voici le cours de ma vie parvenu / par tempétueuse mer et sur barque fragile, / au port commun».

26. «En des vents si contraires, et sur frêle barque / je me trouve en haute mer, sans gouvernail».

27. «Mon navire chargé d'oubli passe / en mer violente».

28. «Ma vie [...] / lasse, sans gouvernail en mer».

deux exemples nous montrent l'importance, non seulement de la mémoire du *Canzoniere*, mais aussi, et surtout, la nécessité d'interpréter cette mémoire en fonction d'investissements existentiels différents, comme nous nous attacherons à le montrer dans la suite de cette étude.

Les premiers essais poétiques de Michel-Ange (fragment 31) montrent qu'il retranscrit un sonnet de Pétrarque (*Canzoniere* 236) en le modifiant selon deux directions: en rompant d'une part la ligne mélodique (éliminations), et, d'autre part, le discours linéaire et logique au profit d'une condensation extrême. Prenons, par exemple, dans le *Canzoniere*, les sonnets 248 (v. 2-3: «costei, / ch'è sola un sole») et 175 (v. 9: «Quel Sol, che solo agli occhi mei resplende») <sup>29</sup> où l'explicitation métaphorique repose également sur une explicitation logique, et comparons avec le madrigal 81 des *Rime*: «per mie salute [Amor] vuol ch'i' cerchi e brami / voi, sole, solo <sup>30</sup>». Le rapprochement par le raccourci devient non seulement habile jeu de mots, mais potentialise la valeur symbolique attribuée à la splendeur solaire de la personne aimée. Michel-Ange tend à déstabiliser le vers de Pétrarque reposant sur l'équilibre et la disposition binaire. Ainsi en est-il de ce vers du *Canzoniere* (182, 5: «Trem'al più caldo, ard'al più freddo cielo») <sup>31</sup> où l'on remarque la symétrie des verbes et des compléments, et la légère dissymétrie rythmique (4 + 6) qui trouve son point d'unité dans le «cielo». Comparons-le avec ce vers des *Rime* (sonnet 89, 8) qui s'en inspire visiblement: «freddo al sol, caldo alle più fredde brume» («froid au soleil, chaud aux plus froids frimas»). Ici, la répétition «freddo/fredde» ne recouvre pas la même catégorie grammaticale (sujet/objet), et l'on constate la disparition du point d'unité («sol/brume»), une dissymétrie accentuée (3+7), un télescopage sémantique («sol/caldo»). Si, chez Pétrarque, l'antithèse participe d'un jeu d'équilibre syntaxique, si les effets de contraste sont amortis, voire harmonisés, en revanche, chez Michel-Ange, ces effets sont accentués par une déstabilisation syntaxique, reposant sur un chiasme (froid chaud / chaud froid). On peut conclure de ce dernier exemple que l'antithèse est probablement la mémoire du *Canzoniere* la plus pertinente à l'imaginaire poétique des *Rime*, mais qu'elle y est employée comme l'élément déstabilisant par excellence non seulement de l'écriture, mais aussi de la pensée.

29. «Elle, / qui seule est un soleil» (v. 3); «Ce Soleil, qui seul resplendit à mes yeux» (v. 9).

30. «Pour mon salut, [Amour] veut que je cherche et que je désire / vous, soleil, seule» (v. 5-6).

31. «Je grelotte au plus chaud, brûle au plus froid des temps».

Michel-Ange n'est certes pas pétrarquiste au sens que Bembo donne à cette imitation : son pétrarquisme n'est pas oratoire. Il s'exprime dans un refus de la convention qui, de ce point de vue, le rapproche davantage des maniéristes, se révélant même plus audacieux que ceux-ci : il est à la limite où le modèle se dissout. Mais il faut ajouter que Pétrarque ne dédaigne pas de jouer sur les mots, aspect qui, symptomatiquement, a été vu avec défiance par un Bembo refusant d'accueillir ces prouesses verbales (par exemple, le sonnet 5 construit de manière très ludique sur les syllabes LAU-RE-TA). Michel-Ange y a été au contraire sensible. Prenons la *sestina* 332 du *Canzoniere*. Dans ce poème, le poète se plaint que la Mort (de Laure) lui ait ôté sa joie de vivre et de composer des vers amoureux, mais il en célèbre aussi la fonction libératrice :

né contra Morte spero altro che morte.  
Morte m'è morto, e sola pò far Morte  
ch'i'torni a riveder quel lieto viso<sup>32</sup>

Le lien mémoriel est bien établi entre ces vers et ceux du madrigal 118 de Michel-Ange :

Altro refugio o via  
mie vita non iscampa  
dal suo morir, c'un'aspra e crudel morte;  
né contr'a morte è forte  
altro che morte, sì c'ogn'altra aita  
è doppia morte a chi per morte ha vita<sup>33</sup>.

La citation illustre le goût que nous connaissons à Michel-Ange pour la virtuosité verbale et l'ambiguïté sémantique confinant au trait d'esprit (*concettismo*), mais à la clarté dialectique de Pétrarque – mortelle douleur, mort libératrice, joie de revoir Laure dans l'au-delà – il oppose un échec presque inextricable où ce sens dialectique se perd d'autant mieux que le poète est aux prises avec les tourments mortels de l'amour, et non avec ceux causés par la mort de la femme aimée : condition paradoxale de l'existence, où la mort, comme son obsessionnelle répétition dans les vers, n'est plus métaphore, mais réalité sans issue, horizon fermé de la vie. Si, d'une part, Michel-Ange exaspère certaines potentialités verbales du

32. « Et contre Mort n'espère rien d'autre que la mort. // Mort m'a fait mourir, et seule Mort peut / me permettre de revoir ce joyeux visage » (v. 42-44).

33. « Ma vie n'a d'autre refuge ni d'autre chemin / pour échapper à sa mort [tourment] qu'une mort âpre et cruelle ; / et contre la mort [tourment] seule la mort / est forte, si bien que tout autre secours [venu de la femme cruelle] / est une double mort pour celui qui n'a de vie que par la mort [tourment] » (v. 8-13).

*Canzoniere*, il est d'autre part malaisé de faire la part du jeu, du principe ludique d'imitation, et celle d'une implication existentielle. Il est significatif que Michel-Ange exploite les valeurs affectives contenues dans le poème de Pétrarque, en accentuant la perte du sens et la perte de ce moi qui demeure, chez Pétrarque, parfaitement contrôlée.

Ces dernières remarques nous amènent au constat suivant : la mémoire du *Canzoniere* dans les *Rime* se présente sous l'aspect de reprises formelles et structurelles, qu'il convient toutefois de nuancer, l'écriture opérant sur celles-ci des modifications impliquant un investissement psychologique et existentiel souvent différent.

Michel-Ange a retenu du *Canzoniere* cette profonde armature antithétique sur laquelle repose la représentation de la vie amoureuse sous les signes des contraires et de l'alliance des contraires (les oxymorons). Une comparaison entre le sonnet 173 de Pétrarque et le madrigal 155 des *Rime* nous fournira un premier élément d'analyse concrète. Dans le sonnet 173 (*Mirando 'l sol de' begli occhi sereno*), les tercets développent les effets qu'a sur le sujet un amour rempli « de doux et d'amer » (« di dolce e d'amar pieno », v. 5) :

Per questi extremi duo contrari et misti,  
or con voglie gelate, or con accese,  
[l'anima] stassi così fra misera e felice <sup>34</sup>

Ces vers traduisent une situation psychologique faite d'alternances (« or/or »), d'une oscillation du malheur au bonheur (« misera/felice »), mais le mouvement du tercet, parfaitement distribué en trois périodes et sur des structures binaires, parvient à suggérer un état d'équilibre, précaire, mais réel du sujet (« stassi »).

Sur ce même thème de l'ambivalente condition amoureuse, le madrigal 155 des *Rime* développe le thème de la contradiction entre les hasards de fortune de l'amant et la bienveillance de la femme aimée : il n'est pas de moyen terme « fra'l dolce e l'amar » (« entre le doux et l'amer »), car lorsque la dame se montre bienveillante envers les désirs de l'amant, la mauvaise fortune de celui-ci l'empêche d'en jouir, et lorsque sa fortune se montre favorable, la dame le prive de sa bienveillance. La structure antithétique initiale est modifiée par un chiasme, accentuant le caractère de situation insoluble, et le madrigal se termine par ces vers :

34. « Dans ces extrêmes opposés et mêlés, / avec ses désirs tantôt de glace, tantôt de feu, / [mon âme] se maintient ainsi entre bonheur et misère » (v. 9-11).

Fra 'l riso e 'l pianto, en sì contrari stremi,  
mezzo non è c'una gran doglia scemi<sup>35</sup>.

Au constat de Pétrarque, presque clinique, mais finalement détaché, des effets de l'amour, condition même de l'existence (on a envie de dire : poétique) d'un tel sentiment, Michel-Ange substitue celui d'une condition où le moi est écartelé entre deux forces antagonistes. Le point de vue est déplacé non sur la réalité morale de ces extrêmes (le sujet oscillant du bonheur au malheur), mais sur le tourment (« gran doglia ») de l'être partagé, divisé, qui ne peut pas « se maintenir », comme dans le poème de Pétrarque, et qui n'a plus de lieu (de « milieu ») où sa souffrance se puisse apaiser. En faisant intervenir dans son poème, comme troisième personnage, non pas l'Amour (présent dans le sonnet de Pétrarque), mais la fortune et ses aléas, il déplace la perspective d'une réalité psychologique à une réalité existentielle : le sujet souffrant, par excellence. Si la mémoire du *Canzoniere* est présente dans l'articulation antithétique qui permet à Michel-Ange de construire son propre personnage, la réalité s'avère pour celui-ci non seulement instable, écartelant le sujet, mettant en péril le rapport amoureux lui-même, mais aussi niant à ce moi la condition même d'existence : la mémoire est investie par un mouvement dramatique, voire tragique<sup>36</sup>.

E.N. Girardi, considérant ce qu'il appelle un pétrarquisme à tendance autobiographique, où la poésie se fait confession et effusion intimes, estime que Michel-Ange s'épanche moins qu'il n'y paraît à première vue, et que l'expérience intime, envisagée avec la distance intellectuelle et analytique, tend à être transposée sur un plan plus universel<sup>37</sup>. Toutefois, il faut préciser que le *Canzoniere* se présente comme une autobiographie, de la jeunesse amoureuse à la maturité, où le moi se raconte en fonction de

35. « Entre le rire et les pleurs, en des extrêmes si opposés, / il n'est pas de milieu pouvant atténuer une grande douleur » (v. 14-15).

36. Concernant le caractère paradoxal, insoluble de l'expérience amoureuse, contenu dans ce poème et dans d'autres (voir, par exemple, *Rime* 74, v. 8 : « ché chi vive di morte mai non muore », et 120, v. 12 : « ché mai non muor chi non guarisce mai »), il est fort probable que la médiation d'une autre mémoire, celle du *Canzoniere* de Laurent de Médicis, ait joué un rôle qu'il conviendrait d'analyser. L'exercice du paradoxe, poussé chez Laurent dans le sens d'imitation ludique, dans les sonnets 15 (*Io seguo con disio quel che più mi spiace*) ou le sonnet 46 (*Quel, ch'io amavo già con più disio*) dans lequel on trouve ce vers, « Vòlto è il dolce in amaro, il lieto in pianto », présente dans ces séries de *contraria* les effets paradoxaux de l'amour. Plusieurs madrigaux de Michel-Ange (116, 118, 123) sont des variations ingénieuses sur ces thèmes.

37. *Studi...*, cit., p. 86-89.

deux interlocuteurs, Laure et Dieu, et que cette autobiographie se constitue comme idéale, déterminée par un itinéraire que scande une progression temporelle. Dans les *Rime*, le moi se raconte selon un itinéraire sans scansion particulière, en fonction de divers interlocuteurs : les uns, changeants, homme ou femmes aimés – Tommaso Cavalieri, Vittoria Colonna, la « donna bella e crudele » –, l'autre, aimé aussi, mais unique (le Christ). Chez Pétrarque comme chez Michel-Ange, l'autobiographie s'organise sur le thème du désir : tendu vers un pôle plutôt que vers un autre, le moi est affecté par ces propres contradictions du désir. Dans le *Canzoniere*, la tension du désir vers l'objet inaccessible, Laure, constitue un axe thématique important : vivante ou morte, sous la dalle du tombeau, elle demeure inatteignable<sup>38</sup>. Le sonnet 56 illustre bien l'émotion contrôlée, la confession personnelle qui s'élève à des accents plus universels (v. 13-14 : « ed or di quel ch'ì ò letto mi sovene, / che 'nanzi al dì de l'ultima partita / uom beato chiamar non si convene »)<sup>39</sup>. Le vers 8 exprime la condition de frustration, et d'impuissance, exaspérée par l'interrogation : « tra la spiga e la man qual muro è messo ? »<sup>40</sup>.

L'image du mur, reprise par Michel-Ange dans deux sonnets, 60 et 87, appartient à cette mémoire du *Canzoniere*. Les contextes sont en apparence différents. Dans le sonnet 60, le poète s'adresse à Tommaso Cavalieri, ce jeune et beau gentilhomme romain pour lequel il écrit des poèmes d'amour qui ne sont pas tous d'inspiration néoplatonicienne :

Se vera è la speranza che mi dai,  
se vero è 'l gran desio che m'è concesso,  
rompasi il mur fra 'll'uno e l'altra messo,  
ché doppia forza hann'ì celati guai<sup>41</sup>.

Dans le 87, il s'adresse au Christ, déplorant ses propres velléités, son amour qui est celui des mots et non du cœur, et son « spietato orgoglio » (v. 8) :

Squarcia 'l vel tu, Signor, rompi quel muro  
che con la sua durezza ne ritarda  
il sol della tuo luce, al mondo spenta !<sup>42</sup>

38. *Canzoniere* 153 (*Ite, caldi sospiri, al freddo core*) et 333 (*Ite, rime dolenti, al duro sasso*), en particulier.

39. « Et alors je me souviens de ce que j'ai lu, / qu'avant le jour de l'ultime départ / l'homme ne peut être dit heureux ».

40. « Entre l'épi et la main quel mur est dressé ? ».

41. « Si vraie est l'espérance que tu me donnes, / si vrai est le grand désir qui m'est permis, / que se rompe le mur dressé entre l'un et l'autre, / car les maux cachés ont une force redoublée ».

42. « Déchire le voile, toi, Seigneur, romps ce mur / qui par sa dureté retarde pour nous / le soleil de ta lumière, éteinte en ce monde » (v. 9-11).



Dans les deux contextes, l'interrogation initiale du *Canzoniere* s'est transformée en une violente injonctive. Celle-ci, dans le premier sonnet, exprime le désir de briser l'obstacle, tout autant que le refus du dolorisme, puisque le désir cerné par la solitude du moi est une souffrance redoublée. En revanche, l'utilisation de la même image dans un contexte où ce désir d'amour est tourné vers Dieu montre l'exaspération de l'obstacle entre l'homme et Dieu dans des tonalités presque lucifériennes – le « spietato orgoglio » de la rébellion – entre le mal (le refus) et le bien (l'acceptation), les ténèbres et la lumière, dans un dualisme assez propre à Michel-Ange et au XVI<sup>e</sup> siècle. L'antithèse n'est pas seulement un mode de vie psychologique propre à la vie amoureuse, mais une dramatique réalité de l'homme qui veut se rendre accessible Dieu lui-même, et qui, dans son aspiration à une fusion, ressent plus douloureusement encore la séparation. Dans le sonnet de Pétrarque, le thème est celui de l'insatisfaction du désir amoureux (l'obstacle entre l'épi et la main qui veut le cueillir) que résume la sentence empruntée à un lieu commun de la littérature universelle (on ne peut appeler un homme heureux avant la fin de sa vie)<sup>43</sup> : Michel-Ange, dans le quatrain cité précédemment, infléchit le sens du vers de Pétrarque, soulignant la souffrance exaspérée par le désir contrarié, l'union retardée. Dans le tercet, il exprime moins l'insatisfaction que l'isolement intérieur, l'enfermement d'une condition humaine dans le péché, avec des effets de contrastes très soulignés (soleil/ténèbres) qui s'éloignent du constat philosophique, devenu par le filtre de la lecture, expression d'une vérité universalisante et apaisante. Chez Michel-Ange, le « mur » devient le symbole d'une condition déchirée, d'un affrontement douloureux entre l'homme et Dieu, et sa poésie rejoint ici l'inspiration de ses titanesques figures de la Sixtine. Ajoutons que, pour le mouvement du tercet, Michel-Ange s'est souvenu des vers 28-30 de la *sestina* 214 du *Canzoniere* où, évoquant de manière allégorique son âme prisonnière du « bois » d'Amour, Pétrarque invoque Dieu pour qu'Il le libère de l'égarement des passions : « Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio, / porgimi la man dextra in questo bosco : / vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove »<sup>44</sup>. L'utilisation des injonctives, l'invocation à Dieu (« Signor »), l'antithèse « soleil/ténèbres » sont la preuve évidente de cette mémoire. L'image biblique de la main divine ten-

43. Voir ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1994, I, 11, 1100 a et *passim* : « Est-ce donc que pas même aucun autre homme [que le malheureux comme Priam] ne doit être appelé heureux tant qu'il vit, et, suivant la parole de Solon, devons-nous pour cela voir la fin ? ».

44. « Mais Toi, Seigneur, qui as le mérite de la miséricorde, / tends-moi Ta main droite en ce bois ; / que Ton soleil triomphe de mes extraordinaires ténèbres ».

due vers l'homme perdu est absente chez Michel-Ange où elle est substituée par celle du « mur » que Dieu doit rompre pour rétablir sa présence rassurante dans un monde sans lumière.

L'inspiration néoplatonicienne des *Rime* constitue une innovation intéressante par rapport à celle du *Canzoniere*. Michel-Ange s'est particulièrement souvenu d'une métaphore d'ascendance platonicienne, fréquente chez Pétrarque : celle de la « prison terrestre » désignant le corps, ou la matière, enfermant l'âme. Citons, dans le *Canzoniere* : « pregon terresta » (86, 5), « la pregone oscura ov'è 'l bel lume » (105, 63) ; « terreno/carcere » (349, 9-10) où le sens originel est maintenu. Mais cette métaphore peut aussi désigner le corps de Laure, et prendre une signification quelque peu « atténuée et embellie »<sup>45</sup> : « 'l suo carcer terrestro » (306, 4), « Ne la bella prigione » (325, 9). Cette métaphore est récurrente dans les *Rime*, et, contrairement à ce que dit G.G. Ferrero, n'a pas toujours l'« âpre intensité »<sup>46</sup> absente du *Canzoniere* : ainsi, dans le sonnet 106, où « carcer terreno » (v. 2) est connoté comme une « belle » prison (« leggiadro e mortal velo », v. 13). Mais il est vrai que Michel-Ange exploite cette image dans un sens davantage lié au tragique de la condition humaine : l'épithaphe 197 à Cecchino de' Bracci (v. 4 : « in che carcer quaggiù l'anima vive »), le madrigal 264 (v. 5-6 : « che del carcer terreno / felice sie 'l dipor suo grieva salma »)<sup>47</sup>, par exemple.

La *canzone* 264 du *Canzoniere* (*I'vo pensando, et nel penser m'assale*), inaugurant la voie de la rédemption, se présente comme un débat où, dans l'âme du poète, tentent contradictoirement de s'imposer le repentir, le désir de gloire, la passion amoureuse. La première strophe évoque l'élan et le mouvement de l'intellect pour prendre son envol de la « prison mortelle » (« mortal carcere ») jusqu'au ciel :

Mille fiata ò chieste a Dio quell'ale  
co le quai del mortale  
carcer nostro intelletto al ciel si leva.  
Ma infin a qui niente mi releva  
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia<sup>48</sup>

45. FERRERO, *Il petrarchismo...*, cit., p. 87 : « attenuata e illegiadrita ».

46. FERRERO, *Il petrarchismo...*, cit., p. 87 : « l'antica immagine [...] petrarchesca del corpo che è carcere dell'anima [...] nelle rime di Michelangelo assume un'aspra intensità che sarebbe vano cercare nel Petrarca ».

47. « Afin que lui soit bonheur de déposer la lourde charge / de sa prison terrestre ».

48. « Mille fois j'ai demandé à Dieu ces ailes / avec lesquelles notre intellect / s'élève de notre prison mortelle au ciel : / mais jusqu'à présent j'ai beau prier / ou soupirer ou pleurer, rien ne me sert » (v. 6-10).

Le mouvement ascensionnel désiré ne se réalise pas, maintenant le sujet dans sa pesanteur initiale. Ce thème, dont nous avons ici la seule véritable esquisse dans le *Canzoniere*, sera repris souvent par Michel-Ange, comme nous allons le montrer. Dans la *canzone* 264, le débat entre les sollicitations contraires aboutit au constat de « la ragione sviata dietro ai sensi » (« la raison égarée qui suit les sens », v. 103), image qui n'est pas sans rappeler celle, platonicienne, du *Phèdre* : l'attelage tiraillant l'âme par ses deux coursiers opposés, la raison et les sens<sup>49</sup>. Ainsi s'explicite l'image initiale de l'élan pour quitter les servitudes terrestres : l'homme que sa volonté impuissante empêche de monter vers Dieu, la gloire mondaine opposée à la gloire surnaturelle. Le dilemme se résout en termes d'alternative : « et veggio'l meglio, et al peggior m'appiglio »<sup>50</sup>.

La thématique néoplatonicienne se présente pour Michel-Ange comme le désir d'élévation de l'âme vers le divin (occurrences de « salire », « ascendere », mais aussi de « trascendere » : désir de dépassement d'une réalité vers une autre), et le sentiment d'une impuissance à prendre cet envol, au sentiment d'une pesanteur et d'une retombée, d'une tension irréductible.

Prenons l'exemple du sonnet 260 :

Amore isveglia e desta e 'mpenna l'ale,  
né l'alto vol prescrive al van furore ;  
qual primo grado c'al suo creatore,  
di quel non sazia, l'alma ascende e sale.  
L'amor di quel ch'ï' parlo in alto aspira ;  
donna è dissimil troppo, e mal conviensi  
arder di quella al cor saggio e verile.  
L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira ;  
nell'alma l'un, l'altr'abita ne' sensi,  
e l'arco tira a cose basse e vile<sup>51</sup>.

Le premier mouvement mis en évidence, c'est l'élan ascensionnel, la remontée jusqu'à la source (le créateur), le soulèvement de l'âme, dans la fureur passionnelle (« van furore »), vers son principe d'origine. Dans le deuxième mouvement du sonnet, il y a un jeu d'antithèses (ciel/terre,

49. PLATON, *Phèdre*, 246a et *passim*.

50. « Et je vois le mieux, et je m'attache au pire » (v. 136).

51. « Amour éveille et dresse et empenne les ailes, / et n'interdit pas à la vaine fureur de prendre un haut vol ; / comme un premier degré dont l'âme est inassouvie / et par lequel elle s'élève et monte vers son créateur. / L'amour dont je parle est porté vers le haut ; / une femme est trop différente, et il n'est pas digne / d'un cœur sage et viril de brûler pour elle. / L'un tire vers le ciel, et l'autre tire vers la terre ; / l'un habite dans l'âme, et l'autre dans les sens, / et l'arc tire vers des choses basses et viles » (v. 5-14).

âme/sens) qui se joue en élans contraires et antinomiques, entre le terrestre et le céleste, le haut et le bas, la liberté et la pesanteur. Nous retrouvons le mouvement initial de la *canzone* 264 du *Canzoniere*, mais exaspéré par la dernière image, plutôt inattendue, celle d'une réalité que désignent sa laideur morale, sa pesanteur. La retombée est une chute, un élan brisé. L'«arco» n'est plus l'arc d'amour, il a un sens plus abstrait, celui d'un mouvement intime de l'être tendu vers des directions opposées. Il ne faut certes pas chercher seulement dans la mémoire du *Canzoniere* ce mouvement voué à l'échec, ce constat d'une impuissance à quitter la prison des sens, car Michel-Ange a pu avoir, au contact de personnalités comme Ficcin ou Laurent de Médicis, une connaissance plus directe des thèmes platoniciens. Par ailleurs, dans la *canzone* 264 de Pétrarque, l'image platonicienne fait figure de support à la méditation qui s'oriente dans les vers suivants vers les «*pietose braccia*» du Christ.

Dans l'itinéraire amoureux du *Canzoniere*, la fragilité de l'homme livré à ses passions fournit plusieurs variations sur le thème chrétien de la perte, corps et âme, et sur la nécessité de s'en remettre à Dieu pour le salut. La *sestina* 80 développe la métaphore de la vie comme navigation périlleuse, et se termine par cette invocation au secours divin : «*Signor de la mia fine e de la vita, / prima ch'i' fiacchi il legno tra gli scogli / drizza a buon porto l'affannata vela*» (v. 37-39)<sup>52</sup>. Le poème suivant (sonnet 81) explicite la thématique pénitentielle suggérée dans la précédente allégorie :

Io son sì stanco sotto 'l fascio antico  
de le mie colpe e de l'usanza ria  
ch'i' temo forte di mancar tra via  
e di cader in man del mio nemico.  
Ben venne a dilivarmi un grande amico  
per somma e ineffabil cortesia;<sup>53</sup>

Le «grand ami», libérateur du pécheur qu'effraie la chute entre les mains de l'«ennemi», c'est le Christ. Le thème pénitentiel est particulièrement présent dans les *Rime* où le péché est souvent décliné sur l'expression métaphorique, et atténuée, de Pétrarque («*usanza ria*») – «*trista usanza*» (33, 5), «*mal uso*» (135, 12) –, mais aussi désigné plus directement

52. «Seigneur de mon terme et de ma vie, / avant que je ne brise mon navire sur les écueils / conduis à bon port la voile tourmentée».

53. «Je suis si las sous le poids ancien / de mes fautes et de ma coupable habitude / que je crains fort de défaillir sur la route / et de tomber entre les mains de mon ennemi. / Heureusement, un grand ami vint me délivrer / par sa très grande et ineffable courtoisie».

comme tel : « tutti e mie peccati » (231, 12), « Vivo al peccato, a 'mme morendo vivo ; / vita già mia non son, ma del peccato » (32, 1-2) <sup>54</sup>, « natura del peccat'è 'n ogni loco » (33, 14) <sup>55</sup>. Ces deux dernières citations montrent que la mémoire du *Canzoniere* se ressent, sur ce point, d'infléchissements qui trahissent une religiosité plus inquiète. La notion de faute, plus que de péché, donne lieu, dans le sonnet de Pétrarque, à une vision dualiste où le pécheur est enchaîné par l'« ennemi », le Diable, et sauvé par l'« ami », le Christ : le pécheur insiste sur sa faiblesse et sa crainte dont le délivre la grâce divine. Dans les vers de Michel-Ange, le lien établi entre la vie marquée par le péché et la mort qui en résulte pour l'âme introduit une dimension angoissante : la structure en chiasme resserre ce lien qui étouffe le pécheur, et lui refuse toute perspective de salut. Dans le second exemple, Michel-Ange exprime la conscience de la nature universelle du péché, présent en tous lieux, c'est-à-dire attaché à la nature même, à la réalité de ce monde.

G.G. Ferrero constate que « la religiosità di Michelangelo è più austera che quella del Petrarca », mais, si la remarque est juste (l'austérité étant ici une catégorie affective), elle ne rend pas compte de la place qu'occupe l'expression de cette religiosité dans les recueils respectifs. L'itinéraire exemplaire du *Canzoniere* conduit le « je » de la passion aliénante à la *cari-tas*, jusqu'au moment où il aspire à trouver en Dieu la résolution de ses propres contradictions. Un groupe de poèmes placés dans la partie finale du recueil ont une thématique religieuse. Certains s'adressent au Christ, indirectement : 357 (*Ogni giorno mi par più di mill'anni*), 358 (*Non pò far Morte il dolce viso amaro*) ; ou directement : 364 (*Tennemi Amor anni ventuno ardendo*), 365 (*I'vo piangendo i miei passati tempi*). Le thème religieux y est lié au regard porté rétrospectivement sur une vie marquée par les illusions (les désillusions) du monde et le péché, ainsi qu'à la vieillesse et à la perspective de la mort :

Omai son stanco, e mia vita reprendo  
di tanto error, che di vertute il seme  
à quasi spento, e le mie parti estreme,  
alto Dio, a te devotamente rendo,  
pentito e tristo de' miei sì spesi anni  
che spender si deveano in miglior uso<sup>56</sup>.

54. « Je vis pour le péché, c'est pour ma propre mort que je vis ; / car je n'appartiens plus à ma vie, mais au péché ».

55. « La marque du péché est partout ».

56. *Canzoniere* 364, 5-10 : « Je suis las désormais, et je reproche à ma vie / cette grande erreur, qui a presque étouffé / le germe de vertu, et mes ultimes ans, / je les remets dévotement à Toi, Dieu Très-Haut, / repenté et triste de mes années ainsi dépensées, / qu'il aurait fallu dépenser pour un meilleur usage ».

Ces poèmes prennent place au terme d'une lente progression dont le *Canzoniere* a scandé les étapes. Le chemin vers Dieu est entravé par les passions et les vaines gloires du monde.

Dans les *Rime*, on constate la présence d'un ensemble important de poèmes fortement imprégnés de religiosité, et dont la composition est approximativement fixée par Girardi dans la période de la grande vieillesse de Michel-Ange. Comme ceux de Pétrarque, ils sont inspirés par un sentiment d'échec. Le poème 273 (inachevé) a pour thème l'impuissance de l'intellect à voir Dieu, si celui-ci ne se montre pas par grâce. Le sonnet 274 a beaucoup d'affinités avec le précédent (*Deh fammiti vedere in ogni loco!*) : le péché est aveuglement, cécité douloureuse qui fait obstacle à la vue de Dieu. Le thème pénitentiel y est présent, et la mémoire du *Canzoniere* est ici particulièrement vive, comme dans ce sonnet inachevé (286) :

Gl'infiniti pensier mie d'error pieni,  
negli ultim'anni della vita mia,  
ristringere si dovrien 'n un sol che sia  
guida agli eterni suo giorni sereni.  
Ma che poss'io, Signor, s'a me non vieni  
coll'usata ineffabil cortesia? <sup>57</sup>

Le dernier vers a sa source dans le sonnet 81 du *Canzoniere* qui a été cité plus haut, mais emprunte également au sonnet 364, précédemment cité lui aussi, le thème du vieil homme considérant rétrospectivement son « erreur » (ou mieux, son « errance »), dans une dispersion de la pensée qui s'égare loin de son objet unique : l'éternité et la paix à venir. D'une certaine manière, les méditations parallèles du *Canzoniere* et celles des *Rime* se rapprochent dans la conscience, au seuil de la vieillesse et de la mort, d'une vie dont les contradictions et les « erreurs » ne peuvent trouver de résolution qu'en Dieu. On a déjà noté que les thèmes pénitentiels sont beaucoup plus accusés dans les *Rime* que dans le *Canzoniere*. On peut même dire qu'ils constituent l'une des scansions de l'itinéraire poétique et « autobiographique » de Michel-Ange. G.G. Ferrero, sur la foi de la chronologie proposée par Carl Frey dans son édition des *Rime* de 1897, attribuait le poème 22 (*Che fie di me? che vo'tu far di nuovo*) à la vieillesse de Michel-Ange. Si la date de 1524 doit être retenue, bien que Michel-Ange ait été alors âgé de 49 ans, il se situe à une grande distance des poèmes de

57. « Mes penses infinis remplis d'erreur, / dans les dernières années de ma vie, / devraient se réduire à un seul / qui la guide vers ses jours d'éternelle sérénité. / Mais que puis-je, Seigneur, si Tu ne viens pas à moi / avec Ton ineffable courtoisie habituelle? ».

la dernière période de sa vie. L'impulsion initiale, interrogation angoissée à Amour, s'infléchit en un questionnement inquiet sur le sort du pécheur menacé d'être damné pour sa brûlante passion : « A che mi vuo' tu porre, / ch'l dì ultimo buon, che mi bisogna, / sie quel del danno e quel della vergogna? » (v. 53-55)<sup>58</sup>. Ce questionnement n'est d'ailleurs pas lié à un revirement pénitentiel – on pourrait parler de “retours” périodiques où Michel-Ange s'interroge sur sa condition de chrétien –, car il ponctue de manière significative l'inquiétude existentielle manifestée en maints endroits des *Rime*.

Par ailleurs, les poèmes des *Rime* qui s'adressent directement à Dieu, ou au Christ, sont sensiblement plus nombreux que dans le *Canzoniere*, et leur présence y est assez ponctuelle pour constituer un fort point de référence de l'expérience poétique et spirituelle de Michel-Ange. La sensibilité religieuse de Michel-Ange s'exprime avec une intensité qui est absente du *Canzoniere*. Pour Michel-Ange, l'amour de Dieu est un autre visage de l'amour : il emploie le terme « Amore » pour s'adresser à Dieu (33, 13 ; 274, 9 ; 291, 5). L'un des traits communs à ces poèmes à tonalité religieuse est leur caractère intime, presque confessionnel ; le poète s'adresse à Dieu dans un tutoiement qui est celui de la prière, comme en témoignent, à des années de distance, le sonnet 66 (« tu sol se' buon ; la tuo pietà suprema / soccorra al mie preditto iniquo stato », v. 12-13)<sup>59</sup> et le sonnet 274 :

Deh fammiti vedere in ogni loco! (v. 1)  
[...]  
Signor mie caro, i' te sol chiamo e 'nvoco (v. 5)  
[...]  
Ogni ben senza te, Signor, mi manca (v. 13)<sup>60</sup>

Nous trouverions ici maint exemple de ce caractère d'« effusion » dont parle E.N. Girardi et auquel nous avons déjà fait allusion. Michel-Ange y fait jouer les divers registres de la prière : élan sentimental, élan méditatif. Si l'on ne trouve, dans les *Rime*, aucun poème adressé à la Vierge, à l'image de celui qui clôt le *Canzoniere* (*Vergine bella, che di sol vestita*), l'on y rencontre, en revanche, plusieurs sonnets de méditation sur le sacrifice de la Croix, dont le premier date de 1532 (*Forse perché d'altrui pietà mi vengà*),

58. « Où veux-tu me conduire, / à ce que mon dernier jour, qui doit être bon pour moi, / soit celui de la damnation et de la honte? ».

59. « Toi seul est bon ; que Ta pitié suprême / secoure l'indigne condition dont j'ai parlé ».

60. « De grâce, montre-toi à moi en tous lieux! / [...] Mon cher Seigneur, c'est Toi seul que j'appelle et que j'invoque / [...] Sans Toi, Seigneur, je suis privé de tout bien ».

et évoque la Passion : « O carne, o sangue, o legno, o doglia strema, / giusto per vo' si facci el mie peccato »<sup>61</sup>. Cette litanie reste toutefois dans une tonalité relativement contenue, comme l'est l'évocation de la Passion dans le *Canzoniere* (357, 10 : « ch'el Re sofferse con più grave pena » ; 358, 5 : « e Quei che del suo sangue non fu avaro »)<sup>62</sup>, Michel-Ange reprenant ce dernier vers dans le sonnet 289 : « Po'che non fusti del tuo sangue avaro » (v. 12), dans un registre plus confidentiel (passage au « tu »). Délaissant la périphrase, dans un de ces derniers poèmes, Michel-Ange visualise les instruments de la passion, présents sur la fresque du *Jugement dernier* à la Chapelle Sixtine, qui deviennent les supports d'une méditation affective, absente chez Pétrarque : « Le spine e' chiodi e l'una e l'altra palma » (290, 5). Les éléments « dramatiques », absents chez Pétrarque, orientent la méditation de Michel-Ange vers une confrontation avec le Serviteur souffrant (298, 8 : « servo de' servi in croce divenisti »).

Le dernier point qu'il convient d'aborder succinctement concerne l'itinéraire poétique, tel qu'il se dessine dans le *Canzoniere* et dans les *Rime*. Dans la *sestina* 142, Pétrarque fait état de ses doutes sur la quête du « laurier » auquel il voudrait renoncer :

Altr'amor, altre frondi et altro lume,  
altro salir al ciel per altri poggi  
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami<sup>63</sup>.

Nous avons là une amorce de retournement pénitentiel, d'une nouvelle orientation où la gloire poétique attachée à l'aventure de la parole, à la gloire du laurier associant Pétrarque-Apollon et Laure-Daphné semble mise en concurrence avec une autre gloire, sur la balance de l'éternité. Pétrarque s'enchant de sa propre parole, jusque dans le chant plus élégiaque (sonnet 344) :

Piansi e cantai : non so più mutar verso ;  
ma dì et notte il duol ne l'alma accolto  
per la lingua et per li occhi sfogo e verso<sup>64</sup>.

61. *Rime* 61, 9-10 : « Ô chair, ô sang, ô bois, ô souffrance extrême, / que par vous mon péché soit racheté ».

62. « [menaces de mort] que le Roi supporta avec une douleur plus grande » ; « et Celui qui ne fut pas avare de son sang ».

63. « Je cherche un autre amour, d'autres feuillages et une autre lumière, / une autre montée au ciel par d'autres coteaux / et cherche d'autres rameaux, car il en est bien temps » (v. 37-39).

64. « J'ai pleuré et chanté : je ne sais plus changer de style, / mais nuit et jour ce deuil dans mon âme amassé / je l'épanche et le verse par ma langue et mes yeux » (v. 12-14).



Dans l'un des derniers sonnets du recueil (354), le poète invoque encore Amour pour que ses vers atteignent la hauteur de la gloire surnaturelle de Laure, ce qui est une manière de conférer une pérennité à l'aventure poétique :

Deh, porgi mano a l'affannato ingegno,  
 Amor, et a lo stile stanco et frale,  
 per dir di quella ch'è fatta immortale  
 [...]  
 dammi, signor, che'l mio dir giunga al segno  
 de le sue lode, ove per sé non sale <sup>65</sup>

Il serait faux de dire qu'on ne trouve chez Michel-Ange aucune complaisance d'écriture. Non seulement les brouillons qui nous sont parvenus attestent d'une élaboration parfois minutieuse et patiente de ses poèmes, mais il se plaît aux virtuosités verbales et stylistiques les plus surprenantes, ainsi qu'il a été souvent observé par les commentateurs, sans que l'on sache toujours ce qui distingue dans celles-ci l'habileté du poète consommé ou les maladresses de l'amateur. En revanche, les *Rime* ne témoignent pas d'une réflexion sur l'aventure poétique proprement dite. Est-ce bien étonnant de la part d'un homme qui se considérera toujours et avant tout comme un « scultore », et qui, dans ses poèmes, ne va guère au-delà d'un discours assez fuyant sur la pérennité de l'art par rapport à la nature, dans une perspective qui est, au fond, celle de la réflexion générale de son temps sur l'art et la nature ? Quelle valeur attribuait-il à sa poésie ? Écrivait-il seulement des poèmes plus ou moins occasionnels pour se mesurer à un exercice difficile, voire pour cultiver ces difficultés mêmes, ou pensait-il faire œuvre poétique ? La question reste en suspens.

Sur le thème de l'inspiration poétique proprement dite, il adresse dans le madrigal 162 ces vers à Vittoria Colonna :

Porgo la carta bianca  
 a' vostri sacri inchiostri,  
 c'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva (v. 7-9)

Si nous en envisageons la traduction, celle-ci fait apparaître combien la syntaxe de Michel-Ange recèle d'ambiguïtés, peut-être entretenues à dessein : « Je présente ma feuille blanche / à votre encre sacrée, / pour que je sois libéré des erreurs d'amour et que votre pitié m'écrive la vérité », ou

65. « De grâce, tends la main à mon génie tourmenté, / Amour, et à mon style las et fragile, / pour parler de celle qui est faite immortelle [...] fais, Seigneur, que ma parole parvienne à la hauteur / de ses louanges, où il n'atteint de lui-même » (v. 1-3 ; 5-6).

bien: «pour que votre amour me libère des erreurs et que votre pitié m'écrive la vérité». Le vide de la feuille blanche n'est qu'une figure pour le vide spirituel que seule la femme peut remplir par ses paroles ou ses écrits d'inspiration morale et religieuse (peut-être fait-il allusion aux *Rime spirituali* de Vittoria Colonna): ce qu'il attend n'est pas l'inspiration, mais la réponse à une inquiétude, à l'interrogation du poète sur la possibilité pour l'humble pécheur d'accéder au salut malgré la pauvreté de ses mérites. L'aventure spirituelle prend le pas sur l'aventure poétique: à l'approche de la mort et de la confrontation décisive, Michel-Ange exprime son regret d'avoir consacré son temps à des activités qui l'ont éloigné du Christ (283, 5: «l'arte e la morte non va bene insieme»); ce désaccord entre l'art et la mort souligne la nécessité d'un choix dont l'enjeu est essentiel.

Dans le *capitolo* 267, Michel-Ange, se livrant au plaisir d'une cinglante autodérision, se complaît à annoncer l'anéantissement de toute pérennité poétique:

Amor, le muse e le fiorite grotte,  
mie scombiccheri, a' cembali, a' cartocci,  
agli osti, a' cessi, a' chiassi son condotte<sup>66</sup>.

La destruction promise (et ces «grotte fiorite», totalement absentes des *Rime*, dans ce contexte où les muses sont exposées aux avanies, ont un accent anti-pétrarquiste) prélude à une destruction beaucoup plus cruciale: celle de l'âme du pécheur endurci, si l'on peut dire, dans la complaisance idolâtrique de l'art. Le sonnet 285, que nous avons vu concentrer divers emprunts à Pétrarque, explicite ce que contenaient déjà ces accents dérisoires sur le sort des «muses»:

Onde l'affettüosa fantasia  
che l'arte mi fece idol e monarca,  
conosco or ben com'era d'error carca,  
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia<sup>67</sup>.

Lorsque Laure s'adresse à Pétrarque, dans la *canzone* 359, pour lui dire que la vraie gloire est maintenant auprès d'elle dans l'éternité, elle exprime en un vers (41: «queste dolci tue fallaci ciance» – «tes douces et fallacieuses fables»; «dolci» dit encore l'enchantement, même illusoire) ce qui aux yeux du poète sauve la poésie du naufrage où, au contraire, semble

66. «Amour, les muses et les grottes fleuries, / mes gribouillis, font du papier pour les tambourins, les emballages, / les taverniers, les chiottes et les bordels» (v. 46-48).

67. «Ainsi, de cette passion illusoire / qui m'a fait prendre l'art pour idole et monarque / je sais maintenant de quel poids d'erreur elle était lourde / et la valeur de ce que tout homme désire pour son malheur» (v. 5-8).

sombrer la barque de Michel-Ange. L'«art» désigne probablement pour Michel-Ange son activité principale, sa sculpture et sa peinture, et sa poésie n'a plus d'autre but que de dire ce naufrage: la poésie ultime de Michel-Ange se fait aveu, confession intime entre Dieu et lui, pour dire que du grand affrontement de l'art (divinité et idole) et de Dieu, ce dernier sort vainqueur. Nous ne pourrions savoir si Michel-Ange artiste, et poète, a cru à la pérennité des formes, pierre ou poésie.

Dans leur *Antologia della poesia italiana* consacrée au XVI<sup>e</sup> siècle, C. Segre et C. Ossola ont réservé une place tout à fait exceptionnelle à la poésie de Michel-Ange: une double, et même triple, place. La première et la seconde parmi les poètes pétrarquistes et maniéristes, la troisième parmi les auteurs de «rime spirituali». Ce faisant, la rupture est sans doute trop marquée entre le pétrarquisme et l'inspiration spirituelle, mais une telle "division" a l'avantage de saisir le mouvement intime qui traverse cette poésie dont on ne songe plus guère aujourd'hui à la trouver sans style. Celle-ci se situe dans un contexte d'imitation du *Canzoniere*, avec les démarquages du maniérisme, par son goût pour les antithèses exaspérées, les métaphores audacieuses et les *concetti*. Nous sommes bien dans une mémoire du *Canzoniere* qui fonctionne, nous l'avons vu, comme un stimulant, sur le plan structurel et lexical, tout comme sur celui de l'orientation spirituelle. Celle-ci s'avère chez Michel-Ange plus détachée qu'elle ne l'est de l'itinéraire poétique chez Pétrarque: les *Rime* manquent de principe unificateur, et le «je» poétique a tendance à être décentré par rapport au «je» d'un Michel-Ange qui, au désir de parole, substitue une parole de désir: désirs humains, désir de Dieu.